

“le maigre dos tourné à l’humanité”

Eleutheria, la souffrance, et son public

Hannah Simpson

University of Oxford, Oxford, UK

h.e.a.simpson@outlook.com

Résumé

Le présent article examine la façon dont *Eleutheria*, la première pièce entière que Beckett a écrite, refuse un sentiment d’humanisme simpliste de l’après-guerre, grâce à sa manipulation de la relation entre scène et spectateurs supposés. Pour Beckett, le passage au théâtre a indiqué un nouvel engagement plus agressif avec le public français, et *Eleutheria* implique directement ses spectateurs imaginés, les rendant complices dans le spectacle de la souffrance qui se déroule sous leurs yeux. Cet article s’oppose aux lectures humanistes d’*Eleutheria*, et conteste à la fois le lieu commun critique qui la voit comme étant inhabituellement conventionnelle en termes dramaturgiques, en comparaison avec les autres pièces de Beckett. En effet, Beckett se tourne vers le théâtre comme moyen de souligner l’aptitude humaine à se désengager de la souffrance d’autrui.

Abstract

This article examines how Beckett’s first completed play *Eleutheria* refuses a simplistic post-war humanism by manipulating the relationship between stage and imagined audience. The shift to writing for the theatre marked for Beckett a new and more confrontational engagement with the French public, and *Eleutheria* directly implicates its imagined spectators in its onstage activity, rendering them complicit in the spectacle of suffering before them. This article, then, contests humanist readings of *Eleutheria*, alongside the critical commonplace that sees it as an atypically dramaturgically conventional play within Beckett’s corpus. In fact, Beckett turns to the theatre medium as a means of calling attention to the human ability to disengage from another being’s suffering.

Keywords

Eleutheria – audience – humanism – suffering – World War II

Quand Samuel Beckett écrit *Eleutheria* entre janvier et février 1947, suivant son retour à Paris après la Deuxième Guerre mondiale, la pièce est destinée à la scène parisienne, à un moment où le théâtre français s’engage vivement dans un renouveau du débat humaniste par la suite des exemples d’héroïsme et d’atrocités de la guerre. *Eleutheria* s’intéresse aussi à ces questions de la valeur de l’humanisme face à la souffrance et la brutalité, mais d’une perspective distinctement cynique. La pièce de Beckett est pleine d’exemples de cruauté et de malveillance, et la pièce manifeste une nette résistance à l’idéalisation de l’empathie et de la compassion souvent fêtée par l’humanisme du vingtième siècle, qui place l’importance de l’être humain – et la foi en sa bénévolence intrinsèque – au premier plan.¹ Dans le cadre de cette interrogation sceptique, *Eleutheria* se distingue par son attitude combative envers son public imaginé, impliquant ses spectateurs impitoyablement dans la cruauté du spectacle – mais Beckett a fini par retirer le manuscrit de la circulation, rejetant entièrement le public potentiel de la pièce.² On pourrait dire que la pièce ‘tourne le dos à l’humanité’ de deux façons: d’une part elle refuse un sentiment d’humanisme simpliste, et de l’autre Beckett lui a refusé un public. Par

1 En relation d'*Eleutheria*, ce présent article examine l’aspect particulier de l’humanisme du vingtième siècle qui vantait la vertu et la compassion intrinsèques de l’être humain. Donc, j’offre un champ de discussion qui est nécessairement délimité, et qui ni représente ni prétend à représenter la totalité de la pensée humaniste pendant le siècle. Pour quelques plus larges explorations de l’humanisme français de l’après-guerre, voir l’article de Shane Weller dans le présent issu, et Slavkova 2013, Smith 2005, et Vatin 2004. Pour une discussion historique particulièrement éclairante de l’humanisme français d’après-guerre qui se concentre sur l’humanisme comme “[l]a connaissance de l’antiquité et l’utilisation de cette connaissance pour le développement de l’homme et de l’humanité dans le monde moderne,” mais qui aussi reconnaît l’humanisme comme une pensée qui “défend l’humain” et ses “meilleurs esprits,” voir Malye 1944 (65, 67).

2 Un certain nombre de metteurs en scène français, y compris Jean Vilar et Roger Blin, considéraient la possibilité de monter *Eleutheria* du vivant de Beckett, mais sans résultat. Barney Rosset, l’éditeur américain de Beckett, a organisé une lecture publique de la pièce à New York en 1994, et le metteur en scène Vahid Rahbani a monté *Eleutheria* à Téhéran en 2005, mais en général les détenteurs du patrimoine artistique de Beckett travaillent assidument à empêcher plus de lectures ou de mises en scène. Pour plus de détails en ce qui concerne l’histoire de la publication et de la représentation d'*Eleutheria*, voir Graf 2014 et 2017, et Dukes 1998.

conséquent, la pièce a été quelque peu négligée, trop souvent rejetée comme œuvre de jeunesse qu'on avait bien raison de censurer. Cet article s'oppose à la fois aux lectures humanistes d'*Eleutheria* et à la platitude critique qui la voit comme étant inhabituellement conventionnelle, en termes dramaturgiques, en comparaison avec les autres pièces de Beckett. En fait, je suggère, c'est précisément la manière dont *Eleutheria* manipule les limites entre la scène et son public imaginé qui trouble le plus efficacement l'idée d'harmonie interpersonnelle ou de sentiment humaniste d'après-guerre.

L'idée prédominante de Beckett comme homme bienveillant au cœur sensible – ou ce qu'Andrew Gibson a identifié comme "le mythe de 'Saint Sam'" ("the myth of 'Saint Sam'"; 2010, 18) – est soutenue par l'histoire de son activité comme membre de la Résistance française pendant la Deuxième Guerre mondiale, et son travail bénévole pour la Croix-Rouge irlandaise à Saint-Lô de l'après-guerre. Beckett lui-même a expliqué son implication dans la Résistance française par son intuition du devoir envers l'autrui: "L'étoile jaune et tout cela. Ce n'était pas une question de politique. Simplement quelque chose d'humain. Je ne pouvais pas rester détaché de ça" ("The yellow star and everything. It wasn't politics. Just a human thing. I couldn't stay detached from that"; cité dans Stern, 43). Cette déclaration semble certainement 'humaniste' ce qu'elle affirme l'idée d'un rapport fondamental entre les êtres humains, "quelque chose d'humain" qui lie les personnes entre elles et qui ne permet à personne de "rester détaché" face à la souffrance d'un congénère. En effet, on a longtemps associé la Résistance française à une souche d'humanisme du vingtième siècle. Gibson a noté, par exemple, la haute proportion d'intelligentsia humaniste dans la Résistance, des individus qui "ont affirmé la signifiante cruciale de la culture humaniste française et, plus généralement, l'humanisme occidental par opposition au fascisme" ("asserted the crucial significance of French humanist culture and, more generally, Western humanism as opposed to fascism"), et par conséquent, explique-t-il, la Résistance française "tenait à un concept et une rhétorique de l'Homme" ("was very much attached to a notion and a rhetoric of Man") qui reflétait l'esprit humaniste contemporain (2014, 105).³ En 1944, l'intellectuel français Jean Malys, dans un discours intitulé "L'Épreuve de la guerre et l'humanisme en France" à l'Institute of Historical Research, a souligné en termes émouvants son idée de l'importance

3 On trouve ces valeurs réaffirmées dans le premier Manifeste Humaniste (1933), qui demande "une revalorisation de confraternité" ("a deeper appreciation of brotherhood"; n.p.), et réitérées des décennies plus tard dans le deuxième Manifeste Humaniste (1973), qui garde cet accent sur "la compassion et l'empathie" ("compassion and empathy"; n.p.).

de l’érudition humaniste comme un type de “résistance de l’esprit” contre “des billevesées nazies” (67), et contre “la douleur de la défaite, l’humiliation, la terreur que faisait régner l’occupation du territoire par l’ennemi” et contre les souffrances physique et psychiques que les citoyens français ont subi pendant la guerre (68). Suivant une conception répandue de l’association entre la Résistance française, l’humanisme moderne français, and l’éloge humaniste à la souffrance partagée et surmontée ensemble, alors, on a typiquement interprété les activités de Beckett dans la Résistance et son travail bénévole pour la Croix Rouge à Saint-Lô comme démonstratifs de sa compassion pour les victimes de la guerre.

Je ne conteste pas ici le mérite relatif de l’activité de Beckett pendant et après la guerre. Ce que j’interroge est le contresens biographique qui consiste à chercher dans ses œuvres l’équivalent de cette empathie face à la souffrance, et ce en particulier dans ses écrits de l’après-guerre. Lois Gordon, par exemple, peint Beckett en termes élogieux comme un homme possédant “une sensibilité énorme à la souffrance d’autrui” (“an enormous sensitivity to suffering”; 141) qui “était blessé par la moindre manifestation de souffrance humaine” (“was pained at the slightest manifestation of human suffering”; 141) et qui “considérait toute l’humanité souffrante comme ‘amie’” (“looked upon all of suffering humanity as his ‘friend’”; 140). Gordon cherche des signes de cette empathie dans les écrits d’après-guerre de Beckett, en prétendant que ces œuvres “vantent l’impulsion humaine de se donner à la souffrance” (“extol the human impulse to give of oneself to suffering”; 201), et “exaltent le réconfort qu’on peut tirer de la capacité intérieure de l’humanité de surmonter les plus graves circonstances, et la subsistance qu’on peut donner et gagner dans les moments de camaraderie” (“exal[t] the comfort to be drawn from the inward human capacity to surmount circumstance of the utmost gravity and the sustenance to be given and gained in moments of camaraderie”; 122). Dans la même veine, Karl Ragnar Gierow de l’Académie Suédoise, en conférant le prix Nobel de la Littérature à Beckett en 1969, a cité la Deuxième Guerre mondiale comme étant un tournant dans son écriture, après lequel ses derniers écrits “ont réalisé une maturité et un message” (“achieved maturity and a message”; 19). Gierow a loué ces écrits de l’après-guerre pour leur révélation supposée que “la compassion est sans bornes” (“compassion has no bounds”; 20), et que “la source de lumière” de l’existence humaine se trouve dans “fraternité, charité” (“the light source,” “fellow-feeling, charity”; 20). La reconnaissance des activités humanitaires de Beckett pendant la guerre et l’après-guerre a encouragé les critiques à insister sur une éthique de compassion comparable en termes de relations interpersonnelle dans ses écrits suivants.

Beaucoup d'érudition de valeur a été consacrée à réfuter les lectures humanistes de l'œuvre de Beckett, auquel cet article est redevable.⁴ Cependant, on a négligé un des modes les plus efficaces permettant à un dramaturge de diriger les relations interhumaines établies par sa pièce : la structuration de la dynamique entre scène et public. Le présent article examine *Eleutheria* comme un exemple révélateur de la manière dont Beckett inculque une vision nettement sceptique des déclarations humanistes du moment à ses pièces d'après-guerre, grâce à sa manipulation de la relation entre scène et auditorium. La France de l'après-guerre dans laquelle Beckett a écrit *Eleutheria* se distinguait par le débat concernant le statut maintenant contesté de la perspective humaniste. Kevin Brazil a situé "le débat philosophique en ce qui concerne l'humanisme [comme] peut-être le débat central dans la France après la Libération" ("the philosophical debate around humanism [as] perhaps the central debate in post-Liberation France"; 82), et *Eleutheria* reflète l'impact de ce différend contemporain. *Eleutheria* présente les efforts du protagoniste reclus Victor Krap pour s'évader de sa famille bourgeoise à la suite de la Deuxième Guerre mondiale, en se défendant aussi de l'ingérence d'une série de personnages qui inclut le "Vitrier," un "Spectateur" qui envahit la scène de l'auditorium, et le menaçant Dr Piouk "[q]ui aime l'humanité" (Beckett 1995, 29) mais qui espère néanmoins mettre fin au genre humain (si nécessaire par des moyens totalitaires ou violents) et qui encourage Victor à se suicider. L'atmosphère prédominante de cruauté et de désespoir n'est pas en accord avec un humanisme européen du vingtième siècle qui loue "la potentialité humaine" et "la valeur inhérente de cette entité abstraite, l'humanité" ("human potentiality," "the inherent value of that abstract entity, humanity"; Sheehan, 2, 6), ni avec la foi en l'empathie interpersonnelle que proclament les humanistes. La pièce foisonne d'occasions, souvent profondément troublantes, d'une indifférence à la détresse d'autrui qui remet en cause des affirmations trop simplistes de la compassion humaine ; comme le dit Solange Fricaud, "Beckett semble vouloir mesurer les limites de ce que l'on entend par l'humanité" (16).

De façon encore plus significative, cependant, puis qu'elle constitue la première pièce entière que Beckett a terminée,⁵ *Eleutheria* offre un aperçu de ses

4 Voir Gibson 2014, Wimbush 2014, et en particulier Brazil 2013 concernant la façon dont *Eleutheria* "attaque explicitement les discours humanistes de l'après-guerre" ("explicitly attacks post-war discourses of humanism"; Brazil 94), et Smith 2005, qui vise spécifiquement le sommaire de l'Académie Suédoise pour son "mépris insouciant de l'ironie caustique que les écrits de Beckett exercent sur de telles platitudes" ("cheerful disregard for the caustic irony to which such platitudes are subjected in Beckett's work"; Smith 5).

5 Beckett n'a pas commencé à écrire des pièces pour de vrai jusqu'à la fin de la Deuxième

premières expérimentations avec les moyens d’exploiter la dynamique entre scène et spectateur de façon à dérouter le public, et ici spécifiquement afin de saper un sentiment humaniste simpliste. Pour Beckett, le passage au théâtre a indiqué un nouvel engagement plus agressif avec le public français, réimaginant l’auditorium comme “un lieu de contestation entre la pièce et son public” selon la description de Peter Boxall de la salle imaginée d’*Eleutheria* (“a space of contestation between the play and its audience”; 254). *Eleutheria* inflige un degré de gêne, voire de détresse, à ses spectateurs supposés, et pousse à la fois ces spectateurs à reconnaître leur propre manque de compassion envers l’action qui se déroule sur scène. Beckett se tourne vers le théâtre comme moyen de souligner l’aptitude humaine à se désengager de la détresse d’autrui en présupposant une distinction fondamentale entre soi-même et l’autre qui souffre.

Certes, écrire pour le théâtre dans la France de l’après-guerre, c’était se joindre à un milieu qui avait des sympathies nettement humanistes, suivant “le déferlement, après 1945, de discours humanitaires qui, visant l’art, cherchent à lui faire servir une cause : ‘l’humain’” (Lüscher-Morata, 16). L’interprétation de la victoire alliée comme un triomphe du bien sur les forces du mal a donné une impulsion initiale au mouvement humaniste de l’après-guerre. Cette impression que “l’humanité a repris le dessus,” comme l’explique Sylvaine Chalaye, a donné lieu à la résurgence d’un “théâtre engagé qui exalte les valeurs humaines et prouve qu’il n’est pas vain de croire en l’homme. [...] Sartre écrit sur la liberté, Claudel veut faire partager sa foi, Giraudoux défend les valeurs morales et humanitaires” (8). Parfois *Eleutheria* semble viser spécifiquement ces humanistes contemporains. Jackie Blackman a suggéré que la délinéation antipathique de Dr Piouk dans *Eleutheria* “reflète des caricatures contemporaines de [Jean-Paul] Sartre” qui avait récemment publié le volume influent *L’Existentialisme est un humanisme* (1945) – s’attirant la réponse combative de Martin Heidegger dans *Lettre sur L’Humanisme* (1946) – et on trouve aussi une évocation caustique d’Albert Camus, loué par Jean-Paul Sartre pour son “humanisme têtue” (1964, 127) : l’enthousiasme de Dr Piouk pour le suicide coïncide étroitement mais ironiquement inversé avec l’interrogation philosophique prolongée sur le suicide dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942) de Camus, ouvrage qui fit fureur en France.⁶ Chez Beckett, les écrits de l’après-guerre manifestent avec insistance un dégoût pour ce type d’optimisme humaniste : dans son

Guerre mondiale, après avoir abandonné ses deux tentatives précédentes, *Mittelalterliches Dreieck* (*Medieval Triangle*, 1936) et *Human Wishes* (1936), sans les avoir achevées.

6 Pour une lecture détaillée de la familiarité probable de Beckett avec *Le Mythe de Sisyphe*, voir Van Hulle et Weller, 119-120 et 159-160, et Verhulst, 115-120.

essai de 1945, “La Peinture des van Velde ou Le Monde et le pantalon,” par exemple, il commente d’un ton cinglant la popularité du terme “l’humain” dans la France d’après la Libération: “C’est là un vocable, et sans doute un concept aussi, qu’on réserve pour les temps des grands massacres. Il faut la peste, Lisbonne et une boucherie religieuse majeure, pour que les êtres songent à s’aimer [...]. C’est un mot qu’on se renvoie aujourd’hui avec une fureur jamais égalée. On dirait des dum-dum” (1984, 131). En associant la fétichisation du terme “l’humain” avec “des grands massacres,” “boucherie,” “fureur” et les meurtrières balles “dumdum,” Beckett formule une critique de l’idéalisation du mot, notamment par sa remarque sceptique qu’à la suite de telles horreurs les êtres humains ne font que “songe[r] à s’aimer” – une piètre récompense pour tant de carnage.

En effet, une grande partie du public français partage le scepticisme de Beckett: “l’enthousiasme humaniste de la première heure commence à céder la place à un désenchantement brutal et profond” (8), comme l’explique Chalaye, tandis que l’on découvre les détails de plus en plus bouleversants sur les camps de concentration et les camps de la mort, ainsi que les conséquences des bombes atomiques à Hiroshima et à Nagasaki. Cette situation est exacerbée par le fait que “[l]es espoirs fondés sur une régénération de la culture politique par l’esprit de Résistance n’ont été qu’imparfaitement réalisés” (Cointet 239), suivant les efforts du président Charles de Gaulle de mettre à l’écart les autres chefs de la Résistance pendant l’activité politique de l’après-guerre. On arrive par conséquent à une “crise de conscience” dans la vie française, un moment où des “idéaux et valeurs humaines apparaissent comme de piètres illusions” (Chalaye, 9). Même l’humaniste proclamé Albert Camus a témoigné de sa propre désillusion dans un éditorial de 1946 dans le journal de la Résistance, *Combat*:

Quelque chose en nous a été détruit par le spectacle des années que nous venons de passer. Et ce quelque chose est cette éternelle confiance de l’homme, qui lui a toujours fait croire qu’on pouvait tirer d’un autre homme des réactions humaines en lui parlant le langage de l’humanité. Nous avons vu mentir, avilir, tuer, déporter, torturer, et à chaque fois il n’était pas possible de persuader ceux qui le faisaient de ne pas le faire.

2002, 637

Le fait que des membres du gouvernement de Vichy – et de nombreux citoyens français – aient collaboré avec les occupants Nazis pendant la guerre a intensifié cette désillusion nationale. Bien que le Général de Gaulle ait encouragé le mythe de résistancialisme selon lequel tous les Français avaient combattu les

Nazis, l’épuration d’après-guerre, légale ou clandestine, a souligné l’étendue de la collaboration, y compris l’aide de la police française aux arrestations massives de citoyens juifs (notamment la tristement célèbre rafle du Vel d’Hiv en juillet 1942), la déportation d’un total de 76,000 Juifs dans les camps d’extermination (Rousso, 71), et la mise en place des camps d’internement de Drancy, Compiègne, Pithiviers et Roland-la-Beaune sur le sol français (Jackson, 360). La plupart des discours humanistes du vingtième siècle reposent sur l’idée qu’en “tant qu’êtres humains, nous sommes enclins à nous identifier avec la douleur et le plaisir, la joie et la souffrance d’autrui,” comme le dit Richard Norman (“as human beings we tend to identify with one another’s feelings of pain and pleasure, joy and suffering”; 95), mais à la suite de la guerre, les Français se sont retrouvés face à des révélations troublantes sur nombre de citoyens ayant provoqué, exacerbé, voire simplement ignoré la souffrance intense d’autrui. La capacité des êtres humains à faire souffrir autrui, ou à fermer les yeux face à la souffrance d’autrui, a mis à rude épreuve la foi humaniste en la fraternité compatissante.

La représentation de la cruauté et de l’indifférence dans *Eleutheria* suggère une intention de jouer avec les nerfs d’un public français d’après-guerre encore hanté par la prise de conscience de sa propre capacité à se conduire de la sorte. Bien qu’*Eleutheria* soit remplie de douleur corporelle dès la scène d’ouverture, les personnages ne répondent à cette souffrance avec aucune compassion. On voit plutôt une indifférence glaciale, un mépris froid pour la souffrance des autres: tout au long du premier acte, on reçoit les doléances de chaque personnage souffrant avec un net manque de compassion. Comme le note Diane Lüscher-Morata des personnages beckettien en général, tous les individus chez Krap dans le premier acte “se montrent sensibles à leur propre malheur, mais souvent cruellement imperméables à celui qui touche les autres êtres” (34):

DR PIOUK: Vous êtes souffrant ?

M. KRAP: Mourant.

MME MECK: Voyons, Henri, calme-toi.

35

M. KRAP: J’ai un peu mal au...

MME KRAP: Marguerite, tu as pris ma place.

48

En effet, le manque général de pitié que les personnages manifestent l’un pour l’autre se transforme parfois en insinuation de dédain:

M. KRAP: (*S'assied péniblement dans le fauteuil*) J'ai tort. (*S'incruste.*) Je ne pourrai plus me lever.

MME KRAP: Ne dis pas de bêtises.

29

La scène divisée d'*Eleutheria*, “une mise en scène juxtaposée de deux endroits distincts et, partant, deux actions simultanée” (13), insiste sur ce manque de sympathie corporelle. De la même manière que “l’action principale et l’action marginale n’empiètent jamais l’une sur l’autre” (14), ainsi il n’y a jamais aucun sentiment de douleur partagée pour unir les personnages. La scène d'*Eleutheria* offre une représentation visuelle de la théorie d’Elaine Scarry, qui explique comment la douleur peut “provoquer, même dans un rayon de quelques mètres, cette rupture absolue entre notre propre impression de la réalité et la réalité d’autrui” (“brin[g] about, even within the radius of several feet, this absolute split between one’s sense of one’s own reality and the reality of other persons”; 4). La “profonde rupture ontologique” entre sa propre douleur et la douleur d’un autre, que Scarry théorise (“profound ontological split”; 56) – et que la scène d'*Eleutheria* illustre – refuse toute impression de compassion ou d’empathie entre les êtres humains. Les individus de chaque côté de la frontière invisible “se touchent presque par moments” mais restent séparés (14-15); de la même façon, quoique tous souffrent, les personnages ne manifestent aucune empathie les uns pour les autres. *Eleutheria* souligne à maintes reprises le refus obstiné de ses personnages de se sentir “en parenté” avec l’autre qui souffre (Beckett, 1995, 145), et tourne en dérision l’idée de “l’humanité, ce lien supposé entre les hommes, fondement de la pitié, de la convivialité, de l’affabilité, de la politesse, dont Beckett se moque” (Fricaud, 14).

En outre, plutôt que de condamner le manque de sympathie que démontrent ces personnages, le spectateur d'*Eleutheria* pourrait bien se trouver en accord avec eux. Les douleurs des personnages dans le premier acte sont nettement répétitives: M. et Mme Krap ont mal aux fesses et ne peuvent pas se tenir debout, et Mme Meck et Mme Krap souffrent toutes les deux d’un prolapsus de l’utérus. La monotonie et la banalité relative des plaintes semblent calculées pour provoquer l’indifférence du spectateur imaginé – et surtout celle d’un spectateur d’après-guerre, déjà épuisé par le long spectacle de souffrance sous l’occupation nazie et du retour des prisonniers de la guerre et des camps. Fuyuki Kurasawa résume la façon dont une “surexposition” (“overexposure”) au spectacle de souffrance, la “répétition incessante” (“incessant repetition”) de telles images peut mener à une “usure de compassion” (“compassion fatigue”), l’air “d’indifférence, ou d’insensibilité” (“indifference, or callousness”) qui reflète l’expérience typique du citoyen européen pendant la

Deuxième Guerre mondiale (31-32). En effet, les lettres d’après-guerre de Beckett lui-même révèlent un comparable épuisement émotionnel face à une souffrance extrême quand il rapporte les décès de plusieurs de ses amis : “Alfred Péron est mort. Arrêté par la Gestapo 1942, déporté 1943, mort en Suisse à son retour le 1^{er} mai 1945” (“Alfred Péron is dead. Arrested by Gestapo 1942, deported 1943, died in Switzerland on his way home May 1st 1945”; 2011, 16). En rendant ses représentations de la souffrance répétitives au point de l’épuisement, Beckett encourage l’indifférence de son propre spectateur face au spectacle de souffrance sur scène.

Ainsi, à première vue, il semble que la division entre scène et auditorium fonctionne comme obstacle à l’empathie, similairement à la division physique sur la scène. Le théoricien dramatique Martin Meisel décrit le rôle du spectateur “comme protection qui compte sur une distance et une différence reconues” contre toute action trop bouleversante sur scène (“as a shield resting on an acknowledged distance and difference”; 124). Meisel remarque que la position typique du spectateur de théâtre comme “témoin privilégié” (“privileged witness”) bénéficie des “espaces séparés pour jouer et pour témoigner” (“assigned, separated spaces for playing and witnessing”) afin d’assurer “une immunité” (“an immunity”) contre la détresse qu’on observe sur scène (233). Initialement, *Eleutheria* semble conférer cette même immunité à son propre public imaginé. Cependant, la pièce ne permet pas à son spectateur de rester longtemps dans cette position de témoin détaché. *Eleutheria* utilise la voix du protagoniste Victor pour condamner explicitement l’instinct égoïste qui refuse tout rapport avec un autre être humain qui souffre. La diatribe de Victor dans le troisième acte vise explicitement la capacité des autres personnages de se tenir à l’écart de la détresse d’autrui : “Les saints, les fous, les martyrs, les suppliciés, ça ne vous trouble pas, c’est dans l’ordre des choses. Ce sont des étrangers, vous ne serez jamais de leur compagnie, du moins vous l’espérez. [...] Vous vous en détournez. Vous ne voulez pas y penser” (144). Les invectives de Victor se transforment rapidement en intervention qui s’adresse directement aux spectateurs supposés dans l’auditorium : “Je vous obsède. Pourquoi? Interrogez-vous. Ce n’est pas moi qu’il faut interroger, c’est vous-mêmes” (43). *Eleutheria* provoque et dénonce à la fois l’indifférence à la souffrance d’un autre de la part de son spectateur imaginé.

La colère de Victor n’est pas le seul moyen que Beckett utilise dans *Eleutheria* pour perturber son public supposé. Dans le troisième acte, un personnage qui s’appelle seulement “le Spectateur” monte sur les planches pour prendre part à l’action. “Je ne suis pas un, mais mille spectateurs,” nous informe-t-il en guise d’introduction, liant sa propre présence sur scène au reste du public imaginé dans l’auditorium (128). Quand le Spectateur envahit la scène, cette action

trouble la membrane rassurante qui sépare la scène et l'auditorium, impliquant de façon perturbante le public dans l'activité des personnages. Vahid Rahbani, metteur en scène de la version non-autorisée d'*Eleutheria* à Téhéran en 2005, se rappelle l'impact déconcertant de l'apparition du Spectateur en scène; il relate que les autres spectateurs furent "stupéfaits à ce moment-là. C'était tout à fait inattendu. Tout le monde a donné du 'Mon dieu, qu'est-ce que c'est? Quelqu'un vient de monter sur la scène!'" ("shocked at the time. It wasn't expected. They were like, Oh my God, what is this? Someone just ran on the stage!"); cité dans Graf 2014, 90). L'irruption du Spectateur sur scène détruit l'idée réconfortante "de la reconnaissance de la distance et de la différence" qui donnent au public une impression "de protection" contre toute action trop bouleversante sur scène ("an acknowledged distance and difference," "protection"; Meisel 124). Nous ne sommes plus éloignés de l'activité des personnages; nous ne sommes plus des spectateurs inoffensifs et immunisés qui regardent une forme désintoxiquée "de délassement et de divertissement publics" comme le dit le Vitrier (74). Le public devient impliqué dans la souffrance à laquelle il fait face, "vil" dans son "curiosité" d'observer le spectacle, comme se décrit le Spectateur (133). Ainsi, note Peter Boxall, "la frontière de la pièce s'élargit pour assimiler l'espace de l'auditorium à son champ de signification" ("the boundary of the play widens or assimilates the space of the audience into its field of meaning"; 255) – et, pourrait-on ajouter, pour impliquer le reste du public imaginé dans la conduite du Spectateur proxy sur scène. *Eleutheria* interroge le rôle – et la conduite peu compatissante – du spectateur supposé.

D'ailleurs, *Eleutheria* implique encore plus son public imaginé dans la douleur représentée sur scène, lorsque le personnage du Spectateur menace Victor de lui infliger encore davantage de douleur physique. Quand on lui refuse un interrogatoire suffisamment violent pour le satisfaire, le Spectateur se met à diriger lui-même l'action sur scène: il menace Victor de l'intervention du tortionnaire Tchoutchi s'il ne commence pas à parler, et ici la pièce offre "un modèle des spectateurs comme interrogateurs [...] prêts à utiliser la cruauté" ("a model of the audience as interrogators [...] willing to use cruelty") afin d'arriver à leurs fins (Davis 2015, 95). La Deuxième Guerre mondiale avait révélé "ce que les citoyens européens ordinaires du vingtième siècle étaient capable de faire" ("what ordinary individuals living in Europe in the middle of the twentieth-century were capable of doing"; Mazower, 177) – en effet, un certain nombre d'amis de Beckett ont été torturés par la Gestapo pendant la guerre, y compris Marguerite Duthuit et plusieurs membres de sa cellule de Résistance Gloria SMH (Morin, 146-147) – et l'inquiétant désir de torture du Spectateur souligne l'influence d'un sentiment antihumaniste à la suite de la guerre en France. L'inclusion de la menace de torture dans *Eleutheria* reflète ce

pessimisme de l’après-guerre qui empreint la pièce. Le Spectateur implique le public imaginé dans cette vision sombre de “la capacité humaine à exploiter et brutaliser d’autres êtres humains” (“the human capacity for instrumentalizing and brutalizing other people”) que Marina MacKay a identifié comme une des révélations les plus troublantes de la Deuxième Guerre mondiale (158). Désengagé de la souffrance de Victor, le personnage du Spectateur ne se préoccupe que de son désir de tout savoir – et le spectateur imaginé se reconnaîtrait probablement dans cette attitude, vu qu’à ce point on aurait enduré presque trois actes de la pièce sans en apprendre davantage concernant les motivations mystérieuses de Victor, pour ensuite découvrir que notre protagoniste a tout révélé pendant l’entracte: “Victor, il fait semblant de vouloir nous parler et puis c’est dans les coulisses qu’il va raconter ses petites histoires à un crétin de larbin” (134). La promesse d’action après de longues scènes pleines de dialogue, et la présentation légèrement comique de Tchoutchi – “VITRIER: Il est taoïste? SPECTATEUR: Acharné” (141) – semblent avoir pour but de rendre la perspective de la torture nettement séduisante pour le spectateur frustré.

En effet, les instances de violence (réalisée ou non) fonctionnent souvent comme de rares moments d’excitation dramatique et même de notes comiques: quand M. Krap menace Mme Krap avec une lame de rasoir suivant la scène lugubre de visite dans le premier acte, ou quand le Vitrier frappe Joseph sur la tête avec son marteau dans le deuxième, par exemple. Tout au long d’*Eleutheria*, on nous pousse à la fois à prendre plaisir à la promesse de la douleur, et à réfléchir avec gêne à ce plaisir. Dans cette pièce intensément métathéâtrale, la nécessité d’“amuser les badauds” reste toujours une priorité (40), et le public supposé devient complice dans le spectacle de souffrance. Ainsi *Eleutheria* érode la distinction entre la position détachée du spectateur et la complicité plus suspecte face à la souffrance des personnages. Comme le dit la théoricienne dramatique Peggy Phelan des formes métathéâtrales en général, “l’*opposition* entre le regard et l’action s’effondre; la distinction est souvent montrée comme insignifiante d’un point de vue éthique” (“the *opposition* between watching and doing is broken down; the distinction is often made to seem ethically immaterial”; 161). La pièce pousse le public à se reconnaître comme autant de témoins complices qui observent la souffrance d’autrui sans essayer d’intervenir. Si une telle prise de conscience serait troublante pour n’importe quel spectateur, la pièce constitue un défi tout particulier pour des spectateurs d’après-guerre, leur posant des questions déconcertantes sur leur volonté de contempler des scènes de souffrance physique et psychique à la suite d’un des conflits les plus cruels de mémoire récente, au milieu d’une “déroute de la confiance dans l’humanité” à la suite de la guerre (Touret, 28), et dans un pays encore susceptible sur les questions de collaboration et de complicité.

Pour terminer, tournons-nous vers la dernière scène d'*Eleutheria*. Rejetant la pilule d'euthanasie de Dr Piouk, Victor retourne à son attitude de désengagement quasi-total :

Il se lève et entreprend de pousser son lit jusqu'au fond de la chambre, le plus loin possible de la porte et de la fenêtre, c'est-à-dire vers la rampe du côté de la loge du spectateur. Il a beaucoup de mal. Il le pousse, le tire, avec des pauses pour se reposer, assis sur le bord du lit. On voit qu'il n'est pas fort. Il y arrive enfin. [...] [Il] revient s'asseoir sur le lit, face au public, il regarde le public avec application, l'orchestre, les balcon (le cas échéant), à droite, à gauche. Puis il se couche, le maigre dos tourné à l'humanité. Rideau.

167

La longue lutte de Victor avec le lit, s'approchant graduellement de l'auditorium, souligne le lien entre sa souffrance et le rôle complice du spectateur. L'accent sur sa vulnérabilité physique, et la lenteur insoutenable de son progrès vers le public, indique la gêne probable que cette scène provoquerait chez le spectateur face aux efforts du protagoniste. Le regard insistant de Victor et son rejet de son public – son geste final est de tourner le dos – signalent une dénonciation de ce spectateur, ou plus spécifiquement ce que Nick Wolterman identifie comme “non seulement un rejet des conventions du théâtre, mais aussi un signe de frustration envers le public français d'après-guerre lui-même” (“not only a rejection of the conventions of theatre, but also a sign of frustration with French postwar audiences themselves”; 12). Bien que Wolterman interprète *Eleutheria* comme une critique de la “superficialité” (“shallowness”; 12) de l'industrie théâtrale d'après-guerre qui accueillait encore en son sein des collaborateurs connus, on peut y voir aussi le rejet d'un public prêt à regarder n'importe quel spectacle de souffrance au nom du divertissement. Dans *Eleutheria*, le spectacle tourne le dos à une “humanité” qui n'a pas en effet beaucoup d'humanité à offrir, jouant sur les inquiétudes contemporaines concernant les débats sur le sentiment humaniste.

En fin de compte, au lieu d'une simple œuvre de jeunesse négligeable, *Eleutheria* nous offre un point d'origine bien révélateur pour interroger l'influence profonde de la Deuxième Guerre mondiale et de la vie française d'après-guerre sur l'œuvre théâtrale de Beckett. Le jeune dramaturge offre un spectacle désespérant de la réponse humaine à la souffrance d'autres ; dans une lettre de 1948 à Georges Duthuit, il s'est plaint, “Des jeunes, après lecture d'Eleuthéria [sic], m'ont dit, mais vous nous renvoyez découragés. Qu'ils prennent de l'aspirine ou qu'ils fassent du footing, avant le petit déjeuner” (*Letters II*, 95) refusant

de renier la conception désolant dans la pièce de la souffrance et la réponse humaine – ou plutôt a-humaine, a-humaniste. Le carnage de la Deuxième Guerre mondiale a remis en cause les principes humanistes de compassion et de fraternité, et *Eleutheria* reproduit ce même problème. En réécrivant dans un mode méta-théâtral cette “vision d’une humanité juchée précairement au bord d’un abîme inhumain” (“view of humanity, perched precariously over an inhuman abyss”) ainsi que Julian Murphet décrit la position européenne après Auschwitz (129), *Eleutheria* indique quelque chose de très noir au cœur du rôle du spectateur de théâtre: une volonté déconcertante de prendre part au spectacle de la souffrance d’autrui en quête de sa propre catharsis ou d’un simple divertissement. La pièce implique directement son public imaginé, le rendant complice dans le spectacle de la souffrance qui se déroule sous ses yeux. *Eleutheria* demande une interrogation de la présence volontaire du reste du public imaginé dans l’auditorium, et de la capacité du spectateur typique de se tenir à l’écart de la souffrance d’un autre être humain. Bien que Beckett se soit déclaré incapable de “rester détaché” (“stay detached”) face à la souffrance d’autrui pendant la Deuxième Guerre mondiale (cité par Stern, 43), avec *Eleutheria* il souligne la capacité troublante de l’être humain à se détacher de la souffrance d’autrui. Mais en brouillant la frontière entre la scène et le public, la pièce ne permet pas finalement à son spectateur de rester détaché des implications des activités qui se déroulent sous ses yeux. Par conséquent, l’ironie ultime, qui n’a historiquement pas (ou si peu) connu de public, se consacre d’une façon novatrice à l’interrogation de l’éthique du spectateur – dans l’auditorium mais aussi en dehors de l’enceinte du théâtre.

Remerciements

Je remercie Elsa Baroghel et Emmanuel Dayan de leur assistance avec cet article.

Ouvrages cités

- Beckett, Samuel, “La Peinture des van Velde ou le Monde et le pantalon,” dans *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn (New York: Grove, 1984), 118-133.
- Beckett, Samuel, *Eleutheria* (Paris: Minuit, 1995).
- Beckett, Samuel, *The Letters of Samuel Beckett, Vol. 11: 1941-1956*, ed. George Craig,

- Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn et Lois More Overbeck (Cambridge: Cambridge UP, 2011).
- Blackman, Jackie, "Post-War Beckett: Resistance, Commitment or Communist Krap?" dans *Beckett and Ethics*, ed. Russell Smith (London: Bloomsbury, 2009), 65-85.
- Boxall, Peter, "Freedom and Cultural Location in *Eleutheria*," dans *SBT/A* 7.1 (1998), 245-258.
- Brazil, Kevin, "Beckett, Painting, and the Question of the Human," dans *Journal of Modern Literature* 36.3 (2013), 81-99.
- Camus, Albert, *À Combat: Éditoriaux et articles, 1944-1947* (Paris: Gallimard, 2002).
- Chalaye, Sylvie, "Quid novi?" dans *En attendant Godot, Fin de partie*, ed. Franck Evrard (Paris: Ellipses, 1998).
- Cointet, Michèle, *Histoire culturelle de la France, 1918-1958* (Paris: Sèdes, 1989).
- Davis, Nathaniel. "‘Not a soul in sight!’: Beckett’s Fourth Wall," dans *Journal of Modern Literature* 38.2 (2015), 86-102.
- Dukes, Gerry, "The Second Englishing of *Eleutheria*," dans *SBT/A* 7.1 (1998), 75-80.
- Fricaud, Solange, "Résumé analytique," dans *Beckett: En attendant Godot*, ed. Michèle Raclot (Paris: Ellipses, 2000), 13-16.
- Gibson, Andrew, *Samuel Beckett*, London: Reaktion Books, 2010.
- Gibson, Andrew, "French Beckett and Literary French Politics," dans *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, ed. S.E. Gontarski (Edinburgh: Edinburgh UP, 2014), 103-117.
- Gierow, Karl Ragnar, "The Nobel Prize for Literature: Speech by Karl Ragnar Gierow of the Swedish Academy," dans *Nobel Lectures: Literature: 1968-1980*, ed. Sture Allen (London: World Scientific, 1993), 17-21.
- Graf, Stephen, "You Call this ‘Freedom’?: The Fight to Publish and Produce Samuel Beckett’s First Full-Length Play," dans *New England Theatre Journal* 25.1 (2014), 71-92.
- Graf, Stephen, "Problems with Reminders: English, Irish, and American Traces in the English Translations of Samuel Beckett’s *Eleutheria*," dans *The Modern Language Review* 112.3 (2017), 585-610.
- Gordon, Lois, *The World of Samuel Beckett, 1906-1946*, (New Haven: Yale UP, 1996).
- Jackson, Julian, *France: The Dark Years 1940-1944*, Oxford: Oxford UP, 2001.
- Kurasawa, Fuyuki, "In Praise of Ambiguity: On the Visual Economy of Distant Suffering," dans *Suffering, Art, and Aesthetics*, ed. Ratiba Hadj-Moussa et Michael Nijhawan (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 23-50.
- Lüscher-Morata, Diane, *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett* (Amsterdam: Rodopi, 2005).
- MacKay, Marina, "World War II, the Welfare State, and Postwar Humanism," dans *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, ed. Robert L. Caserio (Cambridge: Cambridge UP, 2009), 146-162.

- Mazower, Mark, *Dark Continent: Europe's Twentieth Century* (London: Penguin, 1999).
- Meisel, Martin, *How Plays Work: Reading and Performance* (Oxford: Oxford UP, 2007).
- Murphet, Julian, “France, Europe, the World: 1945-1989,” dans *Samuel Beckett in Context*, ed. Anthony Uhlmann (Cambridge: Cambridge UP, 2013), 126-135.
- Norman, Richard, *On Humanism* (London: Routledge, 2004).
- Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993).
- Roussio, Henry, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris: Seuil, 1990.
- Sartre, Jean-Paul. “Albert Camus” dans *France-Observateur*, 505, 7 janvier 1960, réimprimé dans *Situations IV* (Paris: Gallimard, 1964), 126-129.
- Scarry, Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (Oxford: Oxford UP, 1985).
- Sheehan, Paul, *Modernism, Narrative and Humanism* (Cambridge: Cambridge UP, 2002).
- Slavkova, Iveta, “Surviving the Collapse of Humanism after World War II: The ‘Abhumanist’ Response of J. Audiberti and C. Bryen,” dans *Contemporary French and Francophone Studies* 17.3 (2013), 318-327.
- Smith, Douglas, “Humanism in Post-War French Photography and Philosophy,” dans *French Cultural Studies* 16.1 (2005), 41-53.
- Smith, Russell, l’introduction à *Beckett and Ethics* (London: Bloomsbury, 2009), 1-20.
- Stern, Richard, *One Person and Another: On Writers and Writing* (Dallas, TX: Baskerville Publishers, 1993).
- Touret, Michèle, “Y a-t-il un événement dans le texte? Effacement ou collecte indifférenciée?” dans *SBT/A* 17.1 (2007), 14-34.
- Van Hulle, Dirk, et Shane Weller, *The Making of Samuel Beckett's L'Innommable/The Unnamable* (London: Bloomsbury, 2014).
- Vatin, François, “Machinisme, marxisme, humanisme: Georges Friedmann avant et après-guerre,” dans *Sociologie du Travail* 46.2 (2004), 205-223.
- Verhulst, Pim, “‘A thing I carry about with me’: The Myth(s) of Sisyphus in Beckett's Radio Play *All That Fall*,” dans *SBT/A* 31.1 (2019), 114-129.
- Wimbush, Andy, “Humility, Self-Awareness, and Religious Ambivalence: Another Look at Beckett's ‘Humanistic Quietism,’” dans *JOBS* 23.2 (2014), 202-221.
- Wolterman, Nick, “Playing the Crowd: Beckett, Havel, and the Audience,” dans *Textual Practice* (2018), 1-22.